

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

„Resnična“ resničnost

k sporu zahodne umetnostne kritike o realizmu

Realizem ni tak, kot so resnične stvari, temveč tak, kakršne so stvari v resnici. (Bertolt Brecht)

I.

Jost
Hermand

Sredi petdesetih let ne bi predvidevali „novega realizma“ v likovni umetnosti niti najbolj obveščeni zahodni umetnostni kritiki, lastniki galerij, muzejski direktorji, ja, celo slikarji ne. Prevladovala so črte, krogi in grede — na prav vseh umetnosti podobnih tvorbah; v Franciji „tašizem“, v ZDA „abstract expressionism“, v Zahodni Nemčiji informelno, brezpredmetno ali kar abstraktno slikarstvo. Grede, krogi in črte: to je bila osrednja označitev „permanentnega modernizma“; okrog leta 1910 je strašil meščanstvo, zdaj ni trpel nobenega nasprotovanja več. Uradni oblikovalci mišljenja so z njim potrjevali — v hladni vojni po letu 1947 — absolutno svobodo, ga predstavljali kot zmagovalje brezpredmetnosti, kot triumf Mondriana in Kandinskega nad primitivnim „realizmom“, ki so ga izoblikovali onstran „železne zavese“. Vsak prepričan privrženec gesla „freedom and democracy“ je bil zato ponosen na svoje črte, grede in kroge, skratka — na slednjič doseženo kvadraturu slike; ogorčeno bi zavrnil vsakršno misel, da je to prazen tek, nenapredujoče inovatorstvo in zgolj „kakor da“ — revolucija „modernizma“, ki je zgolj neobvezno ponavljanje formalizma — torej določenih preostankov meščanske predstave o umetnosti.

Še v šestdesetih letih predstavlja diktatura abstraktnosti glavni tok zahodnega slikarstva, vendar so se oblikovali stranski takovi s povsem „realističnimi“ potezami. Prvi prodor so v novo smer poizkusili Angleži Ricard Hamilton, Peter Phillips, Ronald Kitaj, Allen Jones, Peter Blake in David Hockney, ki so se posvetili banalnemu svetu stvari moderne porabniške družbe in se niso podredili konformizmu neoabstraktnih kapric — kot so op-art, kinetična umetnost in minimalna umetnost.¹ Sledili so jim nemudoma mladi Američani, ki so se poimenovali zaradi svojega reproduciranja enakih konzumnih objektov »new realists«², vendar so jih mlačni nasprotniki med umetnostnimi kritiki „abstract expressionism“ hitro prekrstili v »new barbarians«, »new vulgarians« in slednjič »pop-artists«.³ Glavni predstavniki so bili Andy Warhol, Tom Wesselman, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein in Claes Oldenburg. V Evropi

¹ Prim. Lawrence Alloway, *The Development of British Pop*. V: Lucy R. Lip-pard, *Pop Art* (New York 1966), s. 27—68.

² Prva večja razstava pop-art-objektov je bila oktobra 1962 v newyorški Sidney Janis Gallery z naslovom *New Realism*.

³ Prim. poglavji »Early American Pop« in »Die beleidigten Fuenfziger« v Jost Hermand, *Pop International. Eine kritische Analyse* (Frankfurt 1971), s. 11—19 in 46—51.

nastopajo kot »nouveaux réalistes« od aprila 1960 prijatelji Pierra Restanya. Mednje uvrščamo predvsem umetnike, ki žive v Parizu: Armand, César, Daniel Spoerri, Yves Klein, Christo, Martial Raysse, François Dufrêne in Jean Tinguely. V estetski sosesčini nouveau romana in dadaističnega fetišizma najdb (stvari) so dali prednost akumuliranju že danih predmetov, t. i. ,objets trouvés', ki so jih na bolj ali manj dekorativen način aranžirali ali kolažirali.⁴ Italijanske slikarje nove ,realtá' sta vzpodbudila za večje približanje k stvarjem predvsem Mario Ceroli in Michelangelo Pistoletti, avstrijske pa zastopniki ,simbolistično-fantastičnega realizma'. Prvo zahodno nemško predstavitev sta organizirala Konrad Lueg in Gerhard Richter v Duesseldorfu leta 1963, ko sta pripravila razstavo tega pop-artističnega asemblažnega-realizma z naslovom *Kapitalistischer Realismus*.

Sredi šestdesetih let se je iz teh vzpodbud razvil ,neo-realizem', ki že razpolaga z izjemno raznovrstnim izborom (zalogo) oblik in predstavitev. Poglejmo, kaj vse se nam ponuja, kar bi lahko imenovali ,povezanost z resničnostjo': gola najdba, objekt trouvé, neo-dadaistični kolaž, combine-painting à la Rauschenberg, pop-umetniška asemblaža potrošniškega sveta, Kienholzev environment, Segalovi mavčni odlitki, oldenburške peči in Warholovi brillo-boxi, izdelki concept-art, land-art in eat-art, Christovi zaviti paketi, Ramosov reklamni-realizem, fotomontaža Chuka Closa ali Malcolm Morleya, različne oblike realizma kot »urbani realizem«, »naturalistični realizem«, »materialni realizem«, »magični realizem«, »hiper-realizem«, »relativirajoči realizem«, »cool realism«, »radical realism«, »sharp-focus realism«, celo prvi prodori na področje družbeno-kritičnega ali socialističnega realizma.

Medtem je postal ta razvoj že internacionalen. Kar je bilo mogoče sprva še nacionalno ali področno razvrstiti, je od poznih šestdesetih let naprej splošna kulturna dobrina celotnega ,zahodnega sveta'. Nastal je western realism, ki ga ni več moč prezreti, ponekod je že skoraj moden.⁵ Nekateri ljudje, ki so si prej obešali v party room ,svojega' Pollocka ali Vasarelyja, so zdaj prepričani, da bodo up to date le, če si pritrdijo na steno neo-realistično objektno škatlo ali fotomontažo. Nekateri realisti so tako že skoraj ,in', muzeji, umetnostne galerije in založbe so jih marljivo potržiščili. Znak je dala razstava *Nieuwe Realisten* (1964) v haaškem Gemeentemuseum, ki ji je sledilo med leti 1964 in 1972 še petdeset nadaljnjih razstav pop-arta in neo-realizma v Franciji, Angliji, Zahodni Nemčiji in ZDA.⁶ Kljub nasprotovanjem so dosegla neorealistična dela na zahodnih umetnostnih borzah za kratek čas zaznaven tržni delež, ki je začudil celo najbolj izkušene kritike, kolikor jih ni kar iznenadil. Glavna tržišča tako imenovane ,in' — umetnosti so zato ponujala nekaj časa predvsem ,realističnost'. *Documenta 4* (1968) in še bolj *Documenta 5* (1972) sta na primer učinkovali kot hiperdemonstraciji nove umetnosti resničnosti. Vendarle je bila v ospredju afirmativnost, medtem ko so bili ,levi' ali izključeni ali pa so odpovedali sodelovanje že vnaprej. Podobno

⁴ Prim. Rolf Gunter Dienst, Die neuen Realisten, V: *Pop Art* (Wiesbaden 1963), s. 63—71 in *Kunstwerk* (1963), z. 7, s. 1 ff.

⁵ Prim. med drugim Hilton Kramer, Realists and Others, V: *Arts Magazine* 38 (januar 1964), s. 18—22; Gabriel Ladermann, Unconventional Realists, V: *Artforum* 6 (november 1967), s. 42—46; Linda Nochlin, The New Realists, V: *Realism Now* (New York 1968), s. 7—14.

⁶ Prim. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus* (Koeln 1974), s. 244 f.

lahko zapišemo o razstavi *Prinzip Realismus*, ki si jo je bilo moč ogledati leta 1974 v Zahodnem Berlinu.

Novo vzdušje na zahodu⁷ je, vsaj kar se tiče realizma, nasploh močno ambivalentno. Kulturni esteblišment abstraktnosti se je moral znova spopasti s pojavom, ki se nam je zdel že zdavnaj mrtev, pa se je počutil varnega — spopadel se je: z odklonitvijo, korupcijo ali komercialnim potrziščenjem. Dozdeva se, da je možno s to modo (kot z vsako) trgovati (in se tudi trguje), a hkrati se zdi, da se sprožajo tendence, ki bi lahko bile nevarne starejšemu kulturnemu žitju. Jasno znamenje polarizacije je bil spor o peti *Documenti*, ki je bila desničarjem 'prelevo' in levičarjem 'predesno'. Podobne akcije so povzročile že razstave kot 22 *Realists* (1970) v newyorškem Whitney Museum ali *Sharp-focus Realism* (1972) v Sidney Janis Gallery, kjer je bil v ospredju navidez tako 'radikalni' fotorealizem Richarda Estea, Chucka Closa, Malcolma Morleya, Richarda McLeana in drugih. Enako velja za knjige kot *Radikaler Realismus* (1972) Uda Kultermanna, *Der neue Realismus in Amerika* (1973) Linde Chase in *Neue Formen des Realismus* (1973) Petra Sagerja, ki so prav tako zaostajale v psevdoneutralnosti in zato vsakogar vznemljile.⁷ Trenutno poteka vse še naprej neurejeno — antirealisti tiho upajo, da se bo ta trend kmalu razkril kot gola modna muha.⁸

Enaka ambivalenca je temelj modnemu navdušenju za določene oblike starejšega realizma. Jasno se je tudi pokazalo v tem primeru, kako se poskuša izogniti ideološki polarizaciji kljub zavzetosti za 'realističnost'. V tej ambivalenci izvira opazno zanimanje za dadaizem, asamblaže in kolaž, surrealizem in podobne na videz realistične pojave. Vedno znova poskušajo uveljaviti nov, zanimivejši modernizem, 'modernizem objektov', ob staromodno-abstraktnem: od velike razstave *The Art of the Assemblage*, ki jo je priredil William Seitz v newyorškem Museum of Modern Art leta 1961, pa do velike knjige Willyja Rotzlerja *Objekt-Kunst von Duchamp bis Kienholz* (1972). Te razstave nam ponujajo vse — od prvega kolaža, Picassovo *Tihožitje s pletenim stolom* (1912), in prvega objekt-trouvée, Duchampov *Sušilec steklenic* (1914), prek kubizma, dadaizma, surrealizma do pop-arta, neo-realizma in konceptualne umetnosti — vse, kar bi podprlo trend in in ga povzdignilo v resnični 'realizem' 20. stoletja, ki sega daleč onkraj naslikanih reprezentacij 19. stoletja, in postavlja kot pravo umetnino *factum brutum* objektivnega sveta.

Zanimanje muzejskih direktorjev in umetnostnih zgodovinarjev se je dodatno obrnilo še k realizmu tako imenovanih dvajsetih let. V ZDA prištevajo semkaj predvsem predstavnike »american scene«, torej slikarje, kot so: Isaacs Soyer, Edward Hopper, Reginald Marsh, Ben Shahn, John Sloan, Charles Sheeler, Charles Burchfield in slednjič Aaron Bohrod.⁹ V Zahodni Nemčiji se zanimajo v zadnjem času znova za zastopnike 'nove stvarnosti' in 'magičnega realizma', torej za slikarje, kot so: Otto Dix, Alexander Kanoldt, Christian Schad, Franz Radziwill, Anton Raederscheidt,

⁷ Dobro bibliografijo o 'Novem realizmu' nudi Sager, *Neue Formen*, s. 271—273.

⁸ Značilno je, da začne Sager svojo knjigo s Sartrovim citatom: »Kako naj oviramo ljudi pri sledenju modi, v tem in vsem drugem«.

⁹ Prim. Fritz Schamlenbach, *American Scene. Eine Malereistroemung in den Vereinigten Staaten*. V: *Werk* 29 (1942), s. 25 ff. in Sager, *Neue Formen*, s. 29—33.

¹⁰ Prim. moj sestavek *Der lebende Leichnam*. (V isti knjigi kot preveden tekst.)

Georg Schrimpf in drugi, ki nikakor niso več neznani — od leta 1961 naprej, torej od prve retrospektivne razstave v berlinski Haus am Waldsee. Od takrat smo lahko večkrat videli njihova dela: 1962 v Kunstverein v Hannoveru, 1966 v Galerie Zwirner v Kölnu, 1967 v Kunstverein v Wuppertalu, 1968 v Galleria del Levante v Muenchnu in v Kunstverein v Hamburgu, 1971 v Kunsthalle v Baden-Badnu, v Kunstverein v Stuttgartu in Muenchnu, 1974 v Landesmuseum v Darmstadtu, in sicer sprva z naslovom *Neue Sachlichkeit* in nato vedno bolj z *Neuer Realismus*.

Niso pa se nekoliko dvignile le delnice tako imenovanih dvajsetih let, na mednarodnih umetnostnih borzah se približuje k novemu dvigu cen po letu 1960 tudi dolgo globoko zaničevani realizem 19. stoletja. Najprej so iz muzejskih skladišč izbrskali z modno koketnostjo salonske slikarje.¹⁰ Naslednji so že bili kar reprezentativni slikarji kot Leibl in njegovi učenci, ki so doživeli v newyorškem Brooklyn Museum leta 1967 vstajenje z naslovom *Triumph of Realism*. Ja, časti je bil znova vreden socialno kritični »ruski realizem«, ki smo si ga lahko ogledali leta 1972 v baden-badenski Kunsthalle. Ena novejših knjig o realizmu 19. stoletja, študija *Realism* (1971) Linde Nochlin, se začne enostavno s Courbetom in označi njegov realizem preprosto kot »vpeljava demokratičnosti v umetnost«.¹¹

II.

S temi raznovrstnimi aktivnostmi v zvezi z ,realizmom' se je povsem spremenila situacija na likovno-umetnostnem področju, ki je neprimerljiva s situacijo v petdesetih letih. Prej je bilo vse smešno enostavno. Obstajale so jasne fronte. Sovražnik je sedel onkraj ,železne zavese'. Tam se je slikalo slabo-realistično, doma dobro-abstraktno. Danes pa je nasprotno tudi na zahodu vrsta realističnih zlodejev. Danes se je tudi lasten tabor povsem polariziral. Danes je postal realizem celo za umetnostne kritike v Zahodni Nemčiji in ZDA vprašanje ideološke odločitve. Prej so lahko to smer enostavno enačili s komunizmom, nacistično umetnostjo ali večno malomeščanskostjo in se ponosno prsili z avantgardizmom brezpredmetnosti. Minili so ti časi. Kdor hoče biti še danes upoštevan, se mora odločiti tudi glede zahodnega realizma. Tri možnosti so mu dane: da ostane trdno pri abstraktnem in odločno zavrne realizem, da se — drugič — prilagodi, potržišči realizem in ga razvrednoti v kratkotrajno epizodo vrtiljaka izmov; ali da — tretjič — pozdravi novi realizem kot obrat k družbeni kritičnosti in ga dejavno podpre.

Pričnimo s skupino privržencev abstraktnosti — trdovratnih odklonilcev, okostenelih ali resnično verujočih, ki ali slede svojim resničnim prepričanjem ali pa niso dovolj prilagodljivi, da bi se oportunistično prilagodili novim tendencam. Gre za vzravnaneže klasičnega starejšega modernizma, idealiste brezpredmetnosti, viteze krogov, gred in črt, torej za ljudi s sliko sveta še iz štiridesetih in petdesetih let, ki izhaja iz atmosfere ,hladne vojne', ki rdeče še enači z rjavim, za ljudi, ki govorijo stalno o »splošnem razpadu realitete«, ki radi uporabijo v debati formulo o »absolutni neresničnosti sveta«. — in še kaj podobnega. To so tisti intelektualci, ki so globoko prepričani o prednostih kapitalizma, ki jih ni potrebno siliti v

¹¹ Linda Nochlin, *Realism* (Baltimore 1971), s. 33.

licemerstvo, ker so sistem, v katerem žive, povsem ponotranjili in s tem formalizirali. So zastopniki permanentnega modernizma, liberalnega avantgardizma, inovacionizma in antikomunizma, katerih umetniški koncepti so večinoma dobro-meščanski ali vse-meščanski esteticizem, ki je že zdavnaj izgubil vso progresivnost in se vedno bolj izgublja v preigranem, maniriranem, odtujenem — v krožnem plesu modnih trendov. Zato podpirajo ti sloji na likovno-umetnostnem področju trdovratno, v zasebnost dospelo slikarstvo, kot se imenuje v žargonu pravšnjih modernistov. Njegovo totalno predmetenje se kaže v omejitvi na čisto strukturne in koloristične elemente. S tem naj bi slikarstvo prodrlo k bistveni svobodi, naj bi bilo triumf absolutne estetske samozakoničnosti, izgon vsega zunajumetniškega. Zato izganjajo — kot hudiča — realizem, ker predstavlja za ta tabor ponoven padec v zunajumetniško vezanost, kar je nedopustno ponižanje čiste duhovnosti in estetskosti.¹²

Takoj po letu 1945 je bila situacija v Zahodni Nemčiji še nekoliko drugačna. Takrat so bili nekateri stari nacisti še izraziti nasprotniki trenda k abstraktnosti. Po letu 1950 pa lahko opazimo splošen preobrat — tudi konservativnejšev — k formalizaciji, sublimaciji realitete in slednjič k brezpredmetnosti, kar sovпада z Adenauerjevim obdobjem restavracije. Povsod je moč prebirati frazo o 'ne-dojemljivosti sveta', s katero so poskušali prikriti zlahka dojemljive ekonomske mahinacije. Vsakdo prisega na avantgardo, inovacijo, formalni progres — in sublimira tako v brezno totalne abstrakcije živa ideološka nasprotja. Še zlasti z gesto pomilovanja-podcenjevanja nasproti ubogim, vodenim umetnikom v »SZC« ali »NDR«, njihov realizem so odpravili kot 'odslužen realizem 19. st.', 'lažni provincialni realizem' ali nadaljevanje nacistične umetnosti'. Slavljena je umetnost gred, krogov in črt, umetnost estetske redukcije, kastriranja in nevtraliziranja kot izraz neovirane, demokratične svobode, čeprav gre večinoma za dela namenjena mini-manjšini špekulirajočih industrialcev ali prenapete jare gospode. Časopisi in revije kot *Welt*, *Frankfurter Allgemeine in Kunstwerk* so zato leta bljuvali na neumetniški, oguljen realizem v »vzhodni coni«.¹³ Svet teh slik je brezupno 'staromodno', kar je v modno uzaveščenem kapitalizmu zmeraj najhujša možna sodba. 'Mi', se poudarja vedno znova, 'mi' smo precej naprej, 'mi' smo že pri abstraktnem, pri permanentnem modernizmu, ki vedno znova draži in priklepa, ker ponuja trgu brez prediha nove modne variante.

Propaganda je bila tako uspešna, da je abstraktno in informelno slikarstvo ob koncu petdesetih let obvladovalo celotno zahodnonemško umetnostno sceno. Šele po letu 1960 je bilo potrebno učinkovitejše orožje, ker so se pojavili realistični 'izdajalci' v lastni deželi, in zaradi uvoza pop-art produkcije iz ZDA. Predvsem *Kunstwerk* se je odločno zavzel za omejitvev umetniškega pojava na predvsem estetsko igrivost — za potrditev svoje teze je ponatisnil celo eno Schillerjevih pisem *Ueber die aesthetische Erziehung*.¹⁴ V tem listu so ostro kritizirali vsako konkretizacijo, ki ni bila zgolj formalna igrivost, kot nevarno »prelaganje na zunajumetniško po-

¹² Tako piše Werner Haftmann 1954: »Zdi se, da je gospostvo zahodnoevropskega realizma zatonilo«. *Malerei im 20. Jahrhundert* (Muenchen 1954), s. 479.

¹³ Prim. še *Kunstwerk* 16 (1962), z. 5/6, s. 60.

¹⁴ *Kunstwerk* 23 (1970), z. 11/12, s. 3 ff.

dročje». ¹⁵ Niso stremeli k splošni razumljivosti, k mimesis, zrcaljenju ali demokratizaciji umetnosti; zavzemali so se za »elitno« ločitev in čisto »estetsko pomembnost«. ¹⁶ Zaiskrilo se je že ob amerškem pop-artu. Samoumevno je, da so to smer napadli v letih 1962 in 1963 tudi ameriški zastopniki klasičnega starejšega modernizma kot Peter Selz, Harold Rosenberg in John Canaday: češ da je zgolj konfekcijska — umetnost, kič ali lažna — umetnost. ¹⁷ Vendar je bil spopad v Zahodni Nemčiji še precej bolj oster, kar dokazuje razdražena diskusija o pop-artu leta 1964. ¹⁸ Kar se zdi nam danes premalo realistično, je bilo ljudem takrat še preveč. Hans Platschek je označil izdelke pop-arta kot umetnost »občih mest« in »dejstvoljubcev«, ki učinkuje nujno neumetniško, že kar nebogljenost ob delih Kleeja, Kandinskega ali Wolsa. ¹⁹ Vendar so bili po letu 1965 takšni glasovi nekoliko bolj pridušeni, ker so že prepoznali ideološko nedolžnost pop-arta in so pričeli z njegovim potrzičenjem.

Podobno averzijo so pokazali isti sloji ob ponovnem odkritju ,nove stvarnosti' in ,magičnega realizma'. Werner Haftmann je v bibliji abstraktne smeri, v svoji knjigi *Malerei im 20. Jahrhundert*, odpravil — leta 1954 — nemški neo-realizem dvajsetih let enostavno kot »slabokrven« in »negenialen«. ²⁰ Will Grohmann je uporabil — oktobra leta 1961 — izraze kot »historično«, »pogled nazaj« in »premagano«, da bi v *FAZ* ob razstavi v berlinski Haus am Waldsee odpravil ,novo stvarnost« kot že zdavnaj preživelo smer. V recenziji hamburške ²¹ in wuppertalske ²² razstave so v *FAZ* razostrili ,novo stvarnost' ali v »neškodljivost/nedolžnost« ali »demo-nizirali« v iracionalno — kar je slednjič isto. V drugi oceni ni bilo več razločevanja na desno in levo, temveč enostavno le še med »demoničnim« (Dix, Grosz, Radziwill) in »stvarnim« krilom (Davringhausen, Schad).

Tako je bilo mogoče pogoltniti celo ,novo stvarnost' brez težav. Zares so se razdražili reaktorji še, ko je pričelo novo zanimanje za ,realiteto' učinkovati na foto-dokumentarnost in družbeno kritičnost. Do prvih (otipljivih) razgrajanj je prišlo v Benetkah na *Biennalu* leta 1968 in na četrti *Documenti* v Kasslu, kjer so bili soočeni abstraktni z jasno politiziranimi zahtevami po realizmu, na katere so reagirali s komaj prekrito besnostjo. Predvsem sodelavci *Kunstwerka* so skušali prilepiti tej smeri notranjo »afiniteto do fašizma«. ²³ Klaus Juergen-Fischer jim je očital vpadljivo bližino s slikarji kot Ziegler in poveličeval zato derrièregarde (zadnje straže) abstrakcionizma. ²⁴ Hans-Juergen Mueller je govoril o padcu v »kič«. ²⁵ Lothar

¹⁵ Hanns Theodor Flemming, *Kunstaerke, Kunstmessen, Kunstaustellungen*. V: *Jahresring 1972—1973*. Izdal Kulturkreis im Bundesverband der (west) deutschen Industrie (Stuttgart 1972), s. 272.

¹⁶ prav tam, s. 273.

¹⁷ Prim. *Pop International*, s. 46 ff.

¹⁸ *Kunstwerk* 17 (1964), z. 10, s. 2—32.

¹⁹ Hans Platschek, *Tautologie der Gegenstaende*. V: *Merkur* 18 (januar 1964), s. 37.

²⁰ Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, s. 316.

²¹ emd., *Realismus*. V: *FAZ*—26/11—1968.

²² Georg Jappe, *Licht auf der Lederjacke*. V *FAZ*—30/9—1967.

²³ Rudolf Kudielka, *Fachidioten unter uns, Zur Revolutionsideologie der Kunststudenten*. V: *Kunstwerk* 21 (1968), z. 6, s. 6.

²⁴ Klaus Juergen-Fischer, *Neuer Naturalismus*, V: *Kunstwerk* 23 (1970), z. 5/6, s. 4.

²⁵ *Kunstwerk* 24 (1971), z. 6, s. 42.

Romain je bil ogorčen, da se tak »veleblagovniški kič« (beri realizem) ponuja/izdaja danes kot »družbeno pomembna umetnost«.²⁶

Vrhunec te hujškaške kampanje je bil leta 1972 ob peti *Documenti*, ki so je reklamirali kot »izpraševanje realitete«. Čeprav so umaknili Sovjeti v poslednji minuti svoj prispevek in so bili zahodnonemški levi realisti komaj zastopani, so našli abstrakcionisti še zmeraj preveč »političnega realizma«, ki — po njihovem — ne priznava/se izneverja prave/-i »kreativitete/-i«, kot se glasi stavek v lepem adornoovskem žargonu, ki je tudi na tem področju že zdavnaj razpadel v reakcionarnost.²⁷ Willi Bongard je o novem realizmu pisal v *Die Welt* s porogljivim sprevračanjem dejanskega stanja: »Gre za, enostavno povedano, za akademsko umetnost, za umetnost za lep dom, za vzgojno umetnost, moderno salonsko slikarstvo; z eno besedo — gre za reakcionarno umetnost«.²⁸ In »reakcionarne umetnosti« seveda *Die Welt* ne podpira! Nič drugače se ni izrazil *FAZ*.²⁹ Georg Jappe je označil 'realistične' slike na *Documenti* 5 kot »resnične dragocenosti za jedilnico, nekatere morda tudi za spalnico«, in dodal, da je »pedantnost« nadomestila »dar«.³⁰ »Slikar ne slika več,« je še zapisal, »kar misli, temveč le še to, kar je pred njegovim nosom.« Kot »razočaranje« in »reakcionarnost« je dojel realističen val, ki ni brez »potez histerije«, tudi Eduard Beaucamp³¹ in imel hkrati pomisleke zaradi usodne bližine do slikarstva vzhodnega bloka.³² Po najbolj uničujočem udarcu je gotovo segel Karl Korn, ki je razložil v uvodnem članku v *FAZ* — s porogljivim naslovom *Wird die Kunst wieder schoen?* —: »Že se prebujajo novi zmotnjavci, ki priporočajo merjenje umetnosti po njenem socialnem učinku. To ni kriterij. Gorje nam, če bi zdaj odkrili, da se mora izkazati umetnost tematsko z razumljivostjo — v »skupnosti«.³³ Te izjave so podobne odprtju žaklja z mačkom. Omenjeni krogi bi radi še naprej oboževali abstraktno subtilnost od Kandiskega do Pollocka in se upirajo z gredami, krogi in črtami zoper vse realistično, konkretno, poučno, emancipativno³⁴, da bi se jim ja ne bilo potrebno ideološko spoprijemati.³⁵

²⁶ Lothar Romain, *Ideologische Perspektiven einer gegenstaendlichen Malerei*, V: *Kunstwerk* 23 (1970), z. 5/6, s.35.

²⁷ Werner Kroener, *Politische Kunst und Kreativitaet. Aspekte zur Problematik des politischen Realismus*, V: *Kunstwerk* 25 (1972), z. 1, s. 3 ff.

²⁸ Willi Bongard, *Diese Schoenmalerei lohnt wahrhaftig nicht*, V: *Die Welt*—15/7—1972. Prim. v isti številki *Die Welt* tudi prispevek Guenterja Zehma »Die neue Botschaft heisst, sehen lernen«, v katerem napada Novi realizem kot »sovrazen do kritičnosti«.

²⁹ Prim. k sledečemu Judy Dellario Landmann, *Fassadenkultur. Neun Monate Frankfurter Feuilleton*, V: *Basis* 4 (1973), s. 74 ff.

³⁰ Georg Jappe, *Documenta 5 frisst ihre eigenen Revolutionaere*, V: *FAZ*—8/7—1972.

³¹ Eduard Beaucamp, *Kunst handelt von Kunst*, V: *FAZ*—21/11—1972.

³² ist., *Wie realistisch sind die Realisten?* V: *FAZ*—4/8—1972.

³³ Karl Korn, *Wird die Kunst wieder schoen?* V: *FAZ*—14/3—1972.

³⁴ Tako je branil Werner Haftmann ob 21. razstavi Deutschen Kuenstlerbundes v Berlinu (1974) izrecno »čisto formo« in očital »realistom« »agresivnost« in »levo netolerantnost«. Prim. *Tendenzen*, št. 96 (julij/avgust 1974), s. 12.

³⁵ Zelo nenavadno pozicijo je izbrala Helene Schreiber v svoji knjižici *Kommt der Realismus wieder?* (Osnabrueck 1972), kjer sicer brani ameriške fotorealiste, a hkrati označi Novi realizem kot »intelektualno pregreho«, s tem, ko se v njem manifestira »shizofreničnost sebi se odmikajočega posameznika«, »ki se občuti v nasprotju do obdajajočega sveta«, kar pomeni, da je »hlepč po realiteti«, ker se ne počuti več religiozno »varnega/zaščitenega«. (s. 60).

V tem taboru dopuščajo kot „realno“ ali „konkretno“ le iz resničnosti izločen objekt *trouve*‘, povsem neposredovani *factum brutum*, konkretnost stvari, stvar kot objekt, objekt kot stvar — ali kar še je tавтоloških izrazov za takšno objektno umetnost. V newyorškem Museum of Modern Art je leta 1968 E. C. Goossen organiziral razstavo z naslovom *The Art of the Real*, kjer je bilo moč videti le abstraktnosti, brezpredmetnosti, da bi omejil z zavestnim zamešanjem izrazov izraz „real“ na materialni značaj „non-representational art“.³⁶ Enako tendenco najdemo kot temelj že v knjigi *From Realism to Reality* (1959), v kateri prikazuje Virgil Baker razvoj ameriškega slikarstva od realistične *ashcan-school* do Rothkovega *abstract expressionism* kot razvoj k resnično „resničnemu“, k čisti konkretni barvni ali osnovni ploskvi. Podobno domneva Lothar Romain, za katerega realističnost ni odločilna alternativa nam znani brezpredmetnosti, temveč je to nepredmetna »brezpredmetnost«. Ne zahteva, da se umetnost »razčisti v družbeno izjavo«, temveč zahteva kot dober formalist še brezpogojnejšo »razideologiziranje« kot doslej, da bi slednjič dosegli najvišjo stopnjo estetske »svobode« (beri neobveznosti).³⁷

III.

Skoraj še nevarnejši kot trdovratni antirealisti so zastopniki že totalno funkcionaliziranega kapitalizma, ki so že tako ponotranjili prazne inovacije, brezprogresivne progresivnosti, načrtovane zastarelosti, da jih lahko navdušimo za vsako novo „modo“, ki jo bodo sprejeli s čisto vestjo in enako glasnostjo kot prejšnjo. Zanje je vse sprejemljivo, dokler zbuja zanimanje, dokler se da potržiščiti, saj v okviru splošne enodimenzionalnosti sprejemajo umetnost le še izkoriščevalsko, le še porabniško, in ne več kot emancipirajočo proizvodno silo. Takšnemu umevanju umetnosti gre zgolj za klavniško opravilo, žurnalistično obrabo, za odlaganje na smetišču — da bi pojav s sijočim obrazom znova izkopali in postavili ter obravnavali kot *trouvaille*. S svojo represivno toleranco požro ti ljudje skoraj vse: celo realizem, antikapitalizem, socializem, komunizem. Nihče jim ne zameri, da korumpirajo vse v modni val, izropajo in razprodajo, da bi po izpolnjenem užitku in zadostni profitni stopnji znova vse odvrgli. Nič ne učinkuje hitreje in smrtonosneje v kapitalizmu kot obsodba pripadati staromodnemu, k včerajšnjim ljudem.

Za managerje te vrste je celoten razvoj zahodne umetnosti zgolj stalna »hausse« in »baisse«, stalen gor in dol, torej razvoj brez razvoja, ki ni nič drugega kot zgolj samo — namen. Zato ne ugledajo niti v „novi stvarnosti“, pop-artu in novem dokumentarizmu šestdesetih let resnejše nevarnosti.³⁸ Te stvari se vrednotijo le po svoji dnevni ali sezonski vrednosti, žurnalistično se jih ovohava ali postavlja v smislu formalnoestetskih analogij drugo ob drugo. V knjigi *Neue Sachlichkeit* (1972) pravi Wieland Schmid, da ga spominjajo slikarji kot Richard Lindner, Konrad Klapheck in Fritz Koethe

³⁶ Enako velja za razstavo *Realtaet, Realismus, Realitaet*, ki smo jo lahko videli v Wuppertalu leta 1973 in se je gibala na enaki liniji Duchamp — Beuys. Tudi v katalogu te razstave je zapisano, da realizem ne tolmači, temveč le kaže na »realiteto, ki se da zaznati« (s. 24).

³⁷ Romain, *Ideologische Perspektiven*, s. 35.

³⁸ Le redko pozabijo opozarjati pred obratom v politično ali agitpropno. Prim. Udo Kultermann, *Radikaler Realismus* (Tuebingen 1972), s. 25 ali Sager, *Neue Formen*, s. 187 ff.

na določene slikarje dvajsetih let, ne da bi bil s tem spominjanjem povezan kakšen določen koncept realizma.³⁹ V podobnem smislu opozarja Michael Crompton na stilistična ujemanja med ameriškimi slikarji dvajsetih let kot Stuart Davis in Gerold Murphy in nekaterimi poznejšimi pop-artisti.⁴⁰ Pri tem primerjanju gre za površnosti brez koncepta, ki ostanejo brez ideoloških ali splošno-družbenih konsekvenc. Sploh pa obstajajo kritiki, ki se zelo čudijo navidezному ponavljanju, kar jim pomeni, da se je slikalo v dvajsetih letih kot v šestdesetih in v šestdesetih kot v dvajsetih. Takšni ljudje, ki so brez resnično 'historičnih' sposobnosti predstavljanja, vidijo zato v umetnostnih pojmihi za obdobja zgolj zaščitne znamke, ki jih lahko v trenutku oportunistično zamenjamo z drugimi kot op-art, kinetična umetnost, minimalna umetnost ali hard edge. Razlog torej, da zanje tudi 'novi realizem' ni simptom ideološkega preobrata, temveč zgolj menjava tapet, zato ga odpravijo (razostrijo) hladno nonšalantno kot estetiziranje.⁴¹ Tracy Atkinson predstavlja na primer novi foto-realizem Jacka Beala, Roberta Bechtlea, Richarda Esta, Alexa Katza, Alfreda Leslia, Malcolma Morleya in Philipa Pearlsteina »as a new realism which is above all a painting style«.⁴² John Taylor piše, da gre tej smeri zgolj za nevtrarno predočevanje (»presence«) in da manjka vsakršno presojanje prikazanih objektov.⁴³ V tem se niti ne moti preveč! Ampak odločilno je, da gre za vnaprejšnje popolno steriliziranje v estetskost, da se zasveti / prikaže celo 'realizem' le še kot umetnostni problem.

Znanstvena dikcija teh ljudi je nasploh smarter kot dikcija trdovratnih branilcev klasičnega starejšega modernizma, ki se radi ogrnejo z idealizmom. Managerski objem je zato večinoma smrtnější kot ogorčen udarec verujočih abstrakcionistov. Kulturni šefi sprejemajo v svoji sistemski imanentnosti vse le še kot kak gag, le kot trik (gimmick), le kot modni pojav. Zanje je umetnost prav tak poraben objekt kot banana, ki jo nemudoma pojemo. S tem je vsak emancipativni impulz udušen že in statu nascendi — in celo družbeno-kritični realizem je pripravljen kot estetsko dražilo za gornjih desetistisoč. Ti ljudje ne zamore naskrivaj napačnega, temveč tudi pravi, socialnokritični realizem, ko ga deklarirajo kot 'in'-umetnost, postane neškodljiv. Z jezikovnimi pregradami ograde takoj vse, kar velja za 'highbrow', povzdignejo v skrivnostnost — in odtuje nižjim slojem. Izgubi pa hitro takó estetsko aktualnost tudi za zgornje sloje. Kajti, kar je danes 'in' je jutri nujno 'out'.

Sistemu imanentni managerji dajejo glavni poudarek v 'umetnosti' zmeraj kratkotrajnosti, epizodičnosti, vsemu, kar hitro oveni. Stalno zavzemajo lookout-position po novem, še 'vročem'. Izrek Henryja Geldzahlerja: »It seems today that Pop Art was an episode«⁴⁴ je bil leta 1969 v newyorških umetnostnih krogih najbolj kolportiran aperçu. Geldzahler je imel seveda

³⁹ Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland* (Hannover 1969), s. 71 ff. Podobne teze tudi Guenter Aust, *Magischer Realismus* (Wuppertal 1967), s. 3.

⁴⁰ Michael Crompton, *Pop Art* (London 1970), s. 8.

⁴¹ Za Kultermanna izražata abstraktna umetnost in radikalni realizem »naš čas z enako legitimnostjo« (*Radikaler Realismus*, s. 11).

⁴² *Aspects of a New Realism* (Milwaukee 1969), s. 3.

⁴³ prav tam, s. 5.

⁴⁴ Navedeno v *New York Painting and Sculpture. 1940—1970* (New York 1970), s. 37. Z enakim poudarkom piše Peter Sager: »Naplavljenost sodobnih realistov in realizmov je prav toliko dvomljiva kot mimogredna/prehodna« (*Neue Formen*, s. 222).

prav, čeprav sam z gledišča neuničljivih abstrakcionistov, ki si lahko predstavljajo vsakršen napredek zgolj kot neprelomljen povratak k umetnostnim oblikam »non-representational art« in poskušajo ohromiti že vnaprej vsakršen prodor k realističnosti.

IV.

Toliko o reakcionarnežih, ki imajo vodilno vlogo na tem področju, ker so v njih rokah skoraj vsa sredstva za razstavljanje in distribucijo. Kaj pa pravi o tem razvoju majhna, leva manjšina? Ker je dolgo verjela starim avantgardnim konceptom, je do zgodnjih šestdesetih let hvalila popolno abstrakcijo in nato pop-art. V njihovih vrstah se je uveljavil radikalen preobrat šele okrog leta 1965, ko je v skladu s prihajajočim / oblikujočim se Apo-vzdušjem dobila celotna »modernistična« umetnost priokus »meščanskega umetnostnega sranja«. Toda akcionizem, ki sovraži umetnost in teorijo, je kmalu nadomestil koncept novega polit-slikarstva, ki se naj orientira neposredno v socialni resničnosti. Že leta 1968 je ob četrti *Documenti* prišlo do nasprotovanj Novih realistov, ki so temeljila v ugotovitvah, da se ne sme ničesar — niti umetnosti — prepustiti brez odpora kapitalističnim dinovravom. Pomembno vlogo je imela revija *Tendenzen*, ki si je že v zgodnjih šestdesetih letih upirala diktaturi abstrakcionizma, in je zdaj nastopila enako odločno zoper ultraleve reakcije.⁴⁶ Njen cilj je bilo že od začetka specifično »družbenokritično« slikarstvo. Zato je stalno razgaljala vrtiljak mod in izmov kapitalističnega umetnostnega trga kot krčevit poskus preprečiti vdor kakršnemukoli »realizmu« v delujoč umetnostni obrat.⁴⁶

»Prinzip Realismus« je v zadnjih letih naletel v levih teoretičnih krogih na vedno močnejše upoštevanje. Ti krogi so izhajali večinoma iz kritičnega pretresanja vsakokrat ponujenega. Richard Hiepe je obsodil popart že leta 1968 kot nesramno korupcijo novorealističnih naporov, ker je preveč nevtralističen in objektivističen, s tem pa gladko zgreši svoj pravi cilj — kritiko obstoječe družbe.⁴⁷ Slednjič pa je bilo že takrat vedno bolj očitno, da si skušajo prisvojiti razstavne primerke ameriškega porabniškega sveta predvsem fabrikanti kot Stroeher in Ludwig. Nekoliko boljši so se jim zdeli environments kot znameniti *Backseat Dodge* (1964) Eda Kienholza, ki pa jim je bil še »prestatičen« in tako ne dovolj interpretativen.⁴⁸ Medtem ko so kritiki revije *Tendenzen* odpravili zahodnoberlinsko razstavo *Prinzip Realismus* (1973) kar vnaprej kot revijo / prikazovanje »uglajene levice«.⁴⁹ Kot monsterski »hiperrealizem« so odklonili tudi realizem *Documente 5*.⁵⁰ Predvsem dela ameriških fotorealstov je občutil Carlo Schellemann kot gole »nalepke« brez ideološke izjavne vrednosti, kar pomeni: kot »slučajne izraze« z »brez-

⁴⁵ Prim. Richard Hiepe, *Der Marxismus und die Frage der Selbstverwirklichung der Menschen am Beispiel der bildenden Kunst*. V: *Tendenzen*, št. 69 (september/oktober 1970), s. 155.

⁴⁶ *Tendenzen*, št. 93 (januar/februar 1974), s. 3.

⁴⁷ Richard Hiepe, *Roll over Mondrian*. V: *Tendenzen*, št. 51 (junij/julij 1968), s. 71–78.

⁴⁸ *Tendenzen*, št. 69 (september/oktober 1970), s. 1970. Še kritičnejši je bil o Kienholzu in Vostellu Hiepe v *Tendenzen*, št. 59 (marec/april 1974), s. 7.

⁴⁹ Norbert Stratmann, *Wie realistisch sind die Westberliner Realisten?* V: *Tendenzen*, št. 89 (junij/julij 1973), s. 20.

⁵⁰ *Tendenzen*, št. 92 (december 1973), s. 18 f.

povedno vsebino«, ob katerih ostane opazovalec ujet v vlogi »voyeurja«. ⁵¹ Zanj je resničen realizem le umetnost, ki »pokaže izhod«. ⁵²

Najzavzetejši med levimi umetnostnimi teoretiki, ki se prištevajo javno v bližino DKP ali se izpovedujejo za »socialistični realizem« DDR, zahtevajo zato realiste, ki se bodo zavestno občutili kot »umetniki delavskega razreda«. ⁵³ Kot vzornike ponujajo zlasti naslednje umetnike ali umetniške skupine: veliki Meksikanci (Rivera, Siqueiros), Italijane kot Renato Guttuso, John Heartfield, levo krilo »nove stvarnosti« (Grosz, Dix, Hubbuch, Schlichter), Kaethe Kollwitz ali člane »ASSO« (asociacija revolucionarnih likovnih umetnikov) iz pozne weimarske republike. Reprezentativen dokument je knjiga *Die Kunst der neuen Klasse* (1973) Richarda Hiepa. Kot usmeritev določujoče priporoča najnovejše DDR smernice in partijske veterane kot Nagel, Grundig, Bergander, Querner ali najmlajše DDR-slikarje, ob tem pa se previdno distancira od znamenitega sklepa CK, ki je 23. aprila 1934 utemeljil »socialistični realizem« in pripeljal v tridesetih in štiridesetih letih do dogmatizma, rožnatega slikanja in kulta osebnosti.

Prve nastavke takšnega slikarstva znotraj obravnavane smeri vidimo pri Američanih kot Howard Kanowitz in Philip Pearlstein ali Zahodnih Nemcih kot Juergen Waller, Karl Timmer, Helmut Goettl, Arwed Gorella, Harald Duwe, Rainer Hachfeld. »Novi realizem« postavlja kot edino možnost odpora zoper trenutno umetnostno bedo v kapitalističnih deželah umetniško in politično učinkovito. Vse »modernistične« struje, ki so se razvile od poznega 19. stoletja naprej, zmetujejo ti kritiki kot formalistične, dekadentne, elitne in tako kot »meščanske«. Pri vzdusju-za-poseko-gozda nastane nujno nevarnost, da se zavrže ob formalističnih manierizmih zlahka tudi izvirne dosežke »modernizma«. Je res danes vprašanje zgolj, ali je delo »realistično« ali »abstraktno«, ali gre za foto ali za platno, pokrito z gredami, črtami in krogi? Komu je ustrezno, če zaradi afekta zoper norosti abstraktnih zapademo proletarski obravnavi okolja ali fotografizmu, kar je bilo razgledanim umetnikom premalo interpretativno že konec dvajsetih let? Hočejo revni ljudje res to gledati? In celo v primeru, da hočejo, bi jim takšne slike okrepile afekt zoper kapitalizem? Kolikor vprašanj, tako malo odgovorov.

(Preveden je nekoliko skrajšan tekst z originalnim naslovom *Die ‚wirkliche‘ Wirklichkeit. Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik*, ki je bil prvič prebran na predavanju leta 1974 v ZDA, povzeli pa smo ga iz knjige Jost HERMAND / *Stile, Ismen, Etiketten; Zur Periodisierung der modernen Kunst*. —

Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978.)

prevedel Igor Kramberger; V./1979

⁵¹ Carlo Schellemann, *Die Kunstsituation — heute*. V: *Tendenzen*, št. 85 (oktober/november 1972), s. 32 f.

⁵² Podobne sodbe o *Documenti 5* najdemo v tem času v DDR-tisku. Kurt Hager piše 8/7—1972 v *Neues Deutschland*: »Tako imenovani ‚Novi realizem‘, najmlajši modni val modernistične umetnosti, je takšno skrupulacijo resničnosti, ki nima ničesar skupnega več z umetnostjo«. Istega dne je napisal v *Sonntag* P. Paulsen: »Kapitulacija pred ‚objektivnostjo kamere‘ je v svojem bistvu kapitulacija pred resničnostjo, je oboževanje in fetišiziranje stvari«.

⁵³ Straatmann, *Westberliner Realisten*, s. 20.